

## *Rimbaud au binocle du traducteur-commentateur [1]*

par Hermann H. Wetzel

La sagesse populaire nous dit que deux yeux voient plus qu'un seul œil et les lois de l'optique nous enseignent que deux lentilles ont, sur une seule, l'avantage de voir les choses en perspective, dans leur situation spatiale. Je ne veux pas forcer trop la métaphore primaire qui a été choisie comme thème général du colloque, mais voudrais parler des avantages que l'on peut, sous certains points de vue, tirer pour la compréhension d'un texte de cet apparent désavantage de ne pas pouvoir présenter le texte tout simplement en langue originale mais de devoir en donner en outre une traduction dans une langue étrangère.

### **Traduire c'est interpréter**

Si traduire est, comme on le sait depuis longtemps, une manière d'interpréter, on pourrait peut-être aussi faire profiter cette activité d'interprétation double, la traduction et le commentaire, aux spécialistes de Rimbaud qui n'ont pas besoin d'une traduction et qui se donnent rarement la peine de lire la traduction d'un texte qu'ils peuvent lire dans la langue originale.

(Pour éviter tout malentendu : si je parle de traduction, ce n'est pas de l'imitation ni de la libre création d'un texte poétique dans une langue étrangère, mais de la traduction commentée qui ne se considère pas comme activité poétique propre mais comme travail scientifique et explicatif.)

Bien que, d'une part, il soit incontestable que toute traduction entraîne une perte des sens possibles et que de ce fait, elle ait besoin, dans une mesure bien supérieure à une édition purement française, d'un commentaire accompagnateur pour remédier aux plus grosses pertes — il est, d'autre part, aussi vrai qu'une traduction dans le contexte culturel d'une autre langue peut faire apparaître les textes d'un poète sous de nouvelles perspectives. Je distinguerai deux grands domaines dans lesquels, à mon avis, la traduction et le commentaire qu'elle doit entraîner dans certains cas, peut apporter une contribution substantielle à la compréhension du texte : le domaine du signifié et le domaine du signifiant.

Je parlerai d'abord du domaine du signifié puisque c'est le seul à être, à quelques restrictions près, vraiment traduisible, celui du signifiant ne pouvant pas être traduit mais seulement être commenté ou, dans de rares exceptions plutôt fortuites, être imité.

### **Donner du sens à chaque mot**

Il est à retenir, aussi banale que la constatation puisse paraître, que celui qui publie et commente le texte de Rimbaud en français n'est pas forcé de

donner un sens précis ou d'interpréter chaque mot. Il peut se borner à commenter les points qu'il juge dignes de l'être et qui nécessitent à son avis un commentaire. Il peut croire ou faire semblant de croire que tout le monde (français) comprend un mot, un syntagme ou toute une phrase par le simple fait que ses éléments appartiennent au code linguistique du français. Mais un traducteur doit, sous peine de rendre le texte incompréhensible, donner un sens plus ou moins précis à tous les mots, il ne peut pas laisser des espaces pour ainsi dire remplis par de simples « enveloppes » de mots (des signifiants).

Dans le domaine de la traduction du signifié je discuterai brièvement les cas suivants :

**a)** Le mot ou le syntagme français a un sens précis qui, dans les textes qui sont encore caractérisés par une forte cohérence sémantique, peut être désambiguïsé. Tandis que le commentateur français n'en sentait pas la nécessité, le traducteur est forcé de choisir dans sa langue entre plusieurs significations plus précises que dans la langue originale. Exemple : *la boîte à bougies* (*Chant de guerre parisien*).

**b)** Il y a d'autres cas où cette désambiguïisation, obligatoire pour le traducteur, est précaire, voire contre-indiquée. C'est surtout le cas dans les *Illuminations* où Rimbaud exploite justement la polyvalence sémantique, de préférence des homonymes. Je présenterai d'abord un exemple de désambiguïisation souhaitable, bien qu'il s'agisse d'une *Illumination* (les trois lignes sans titre qui font suite à *Being Beauteous*) et puis un autre où cette désambiguïisation du traducteur entraîne une perte de sens : *sainfoin* (*Après le Déluge*).

**ad a)** Commençons avec la controversée *boîte à bougies* de *Chant de guerre parisien*. L'éditeur français peut essayer de donner un sens précis à ce syntagme (Rolland de Renéville et Mouquet [2] optent pour le « trombone à piston », S. Bernard [3] se demande s'il pourrait s'agir de « L'antique lanterne, récemment remplacée par la lampe à pétrole ? ») ou il peut aussi abandonner la concrétisation du syntagme à l'imagination du lecteur, celui-ci étant censé posséder tous les éléments nécessaires à la compréhension [4].

Mais celui qui veut traduire Rimbaud par exemple en allemand doit se décider entre les termes *Schachtel*, *Dose* ou *Kasten* et encore d'autres mots qui désignent un récipient. Car en allemand ces différents récipients se distinguent clairement par leur matériau. Une *Schachtel* est en papier ou en carton, une *Dose* en métal, etc. Si l'on traduit alors *boîte à bougies* par *Kerzenschachtel* le lecteur allemand pensera difficilement à une lanterne en métal (comme S. Bernard) et jamais à un trombone à pistons (comme Rolland de Renéville et Mouquet).

Avant de se résigner à une traduction prise au hasard et avant de soumettre la question non résolue à un commentaire, on essaiera d'intégrer au mieux

les solutions possibles (déjà offertes ou nouvelles) dans la structure du modèle poétique spécifique de Rimbaud :

*Chant de guerre parisien* est caractérisé par la confusion voulue, ironique, sarcastique même entre printemps (« Le printemps est évident, car... »), symbole du printemps politique de la Commune, et guerre, symbole de la réaction versaillaise. J'ai ailleurs [5] analysé le jeu des ambiguïtés systématiques qui, surtout à l'aide d'homonymes, permettent une double lecture du même texte : à la fois poème du printemps et description de la guerre civile — une façon de présenter satiriquement cette guerre fratricide sous les formes d'une magnifique fête printanière offerte au peuple par Thiers et Picard (« splendeurs grandes ouvertes », « Plus que jamais nous bambochons »), avec le vol d'étranges oiseaux migrateurs qui annoncent le printemps (« le vol de Thiers et de Picard »), avec petits cadeaux (« semer des choses printanières »), avec feu d'artifice (les « jaunes cabochons » qui « croulent » « Dans des aubes particulières »), avec discours officiels (« hannetonner leurs tropes »), etc., etc.

Dans la troisième strophe il y a deux négations qui insistent sur la désillusion quant à la fête populaire :

Ils ont schako, sabre et tam-tam  
Non la vieille boîte à bougies,  
Et des yoles qui n'ont jam, jam...  
Fendent le lac aux eaux rougies !

Si l'on pouvait encore, à la rigueur, ranger « schako, sabre et tam-tam » du côté des parades qui, elles aussi, font traditionnellement partie des fêtes populaires mais qui, ici, indiquent déjà clairement l'isotopie militaire, le manque remarqué de « la vieille boîte à bougies » semble, par contre, indiquer la désillusion sur le vrai caractère des faits racontés. Des choses qu'on aurait attendues lors d'une fête printanière ont été remplacées évidemment par toute une panoplie militaire.

De même les yoles qui surgissent ne sont pas, comme lors d'une fête, des yoles de plaisance sur lesquelles on chante des chansons populaires telle que celle du « Petit Navire », mais des yoles menaçantes qui fendent des eaux rougies par les incendies causés par des bombes à pétrole (qui sont mentionnées plus tard) au lieu d'être illuminées par des lanternes. Ni les accessoires ni la nature de l'illumination ne correspondent alors aux attentes du peuple.

Enfin la rime *bougies* : *rougies* qui relie la source de lumière à son reflet me semble un argument supplémentaire pour consolider la thèse que *la boîte à bougies* ne signifie ni une lanterne en métal (à laquelle a pensée évidemment S. Bernard parce qu'elle la dit remplacée par la lampe à pétrole), ni un trombone à piston mais plutôt une lanterne en papier servant aux illuminations, bref : un lampion.

Bien sûr, on aurait pu arriver à cette conclusion sans traduction, rien qu'en argumentant, comme je l'ai d'ailleurs fait, avec la logique intrinsèque du poème lui-même, mais la nécessité de concrétiser la nature de la boîte dans la langue-cible plus que dans la langue-source nous a mis, espérons-le, sur la bonne piste.

**ad b)** J'ai déjà mentionné d'autres cas, surtout dans les *Illuminations*, où cette désambiguïsation semble précaire. Je ne veux pas entrer ici dans la discussion générale du sens ou des sens dans les *Illuminations* puisque, pour le traducteur, cette question ne se pose pas, ou mieux : elle ne se pose plus, dès le moment où il s'est décidé à traduire un texte, un simple jeu de signifiants — simple ou raffiné, c'est selon... — ne pouvant être traduit mais seulement, à la limite, être imité.

Mais commençons par un cas de désambiguïsation souhaitable qui relève du choix entre plusieurs significations d'un homonyme : je pense au *canon* dans le bref texte qui suit *Being Beauteous*.

A première vue, la découverte d'A. Guyaux qu'il ne s'agit pas du dernier paragraphe de *Being Beauteous*, séparé par trois petites croix, mais que nous avons affaire à un texte « isolé, faisant suite à *Antique* et *Being Beauteous* et séparé d'eux par ce signe qui peut aussi bien faire l'office d'un titre ou, du moins, en signifier l'absence » [6], semble avoir rendu plus difficile la question du sens de ces trois lignes. Ne perdait-on pas du même coup un chaînon précieux, le mot *canon*, qui semblait rattacher étroitement le dernier paragraphe au reste ?

Au temps où ce texte était indubitablement considéré comme la dernière partie de *Being Beauteous*, tous les commentateurs français, autant que je sache, rangeaient sans hésitation le *canon* dans le champ sémantique de la guerre et de la destruction qui, dans *Being Beauteous* est largement représenté par : les « sifflements de mort », « blessures », « sifflements mortels » [7]. Par contre, tous les traducteurs allemands dès le début du siècle traduisent le *canon* par son homonyme signifiant l'« Ensemble de règles fixes servant de modèle pour déterminer les proportions des statues, conformément à un idéal de beauté ; cet idéal. » (P. Robert), forcés qu'ils étaient de se décider entre *Kanóne* (f.) et *Kánon* (m.). Or, ce sens esthétique semble être de loin le plus plausible.

O la face cendrée, l'écusson de crin, les bras de cristal ! le canon sur lequel je dois m'abattre à travers la mêlée des arbres et de l'air léger !

De toute évidence il s'agit d'une sorte de blason d'un « Etre de Beauté », — de beauté étrange, il est vrai. Ce visage, cette chevelure et ces bras ne semblent pas correspondre à l'idéal de Rimbaud qui dans *Délires II* regrette de ne pouvoir se dévouer « à la force et à la beauté ». Le visage est couvert de cendre, symbole de la caducité, du feu éteint, les cheveux ont perdu leur douceur érotique, les bras sont devenus transparents et fragiles comme le

cristal. Rimbaud s'abat comme un oiseau rapace et destructeur, ou comme un de ces corbeaux nécrophages que l'on connaît déjà de son poème du même titre, sur cet idéal ascétique qui n'a rien à faire avec les « chairs superbes » de *Being Beauteous*.

Paradoxalement, c'est le fait d'avoir séparé ce bout de texte de son contexte nettement esthétique, la description de l'« Etre de Beauté » dans *Being Beauteous*, qui semble avoir amené A. Guyaux à penser à cette signification esthétique du *canon* (à vrai dire, il s'exprime d'une manière plutôt sibylline) : « La manière dont le *canon*, impliqué sans doute dans l'énumération qui précède, prend en quelque sorte le large, se manifeste dans l'occurrence de la première personne du singulier, *je*, comme sujet de la relative. » [8]

Vu sous cet angle les trois lignes semblent bien un texte à part, séparé de *Being Beauteous*, mais les deux textes me paraissent quand même étroitement liés par leurs thèmes [9]. Le premier parle du « nouveau corps amoureux », utopique, résultat d'une opération douloureuse et cruelle pour gagner en intensité et en vie [10]. L'autre, de son côté et en guise de contrepoint, décrit un canon sans couleur et sans vie qui remonte à l'idéal chrétien de la mortification de la chair et qui est, selon Rimbaud, à détruire. Les deux textes se trouvent liés de cette façon antithétique, si chère à Rimbaud, qui aime clore un texte par une constatation désillusionnante [11].

ad b) Passons maintenant au cas où la désambiguïsation obligatoire pour le traducteur est plutôt gênante puisqu'elle fait perdre un (double) sens possible. Rimbaud utilise dans *Après le Déluge* le mot *sainfoin* dans un contexte où il se moque de l'attitude du lièvre :

Aussitôt après que l'idée du Déluge se fut rassise,  
Un lièvre s'arrêta dans les sainfoins et les clochettes mouvantes et dit sa prière à l'arc-en-ciel à travers la toile de l'araignée.

Si l'on traduit *sainfoin* par *Espарsette*, le terme apparaît, en allemand, trop tiré du lexique agronomique au sein d'une description plutôt gentille, voire mièvre. En considérant l'intertexte biblique et l'isotopie religieuse à laquelle ne se rattache pas seulement *prière*, mais aussi la *clochette* comme diminutif de *cloche*, on voit renforcé en français l'intention blasphématoire par l'homonymie entre foin *sain* et foin *saint* ; confusion d'ailleurs attestée quant au mot *sainfoin* par des graphies qui insèrent un *c* et un *t* après le *n* et qui sont dues à l'étymologie populaire. Cette teinte irrévérencieuse du texte français me semble se relever plus facilement à l'étranger qui d'abord ne connaît pas la signification exacte du mot et qui, de ce fait, médite d'abord sur le signifiant et ses sens possibles en fonction du contexte avant de se pencher sur le dictionnaire.

## Sauver le son (et le sens)

Le domaine du signifiant n'a pas toujours été de la même importance dans toute l'œuvre de Rimbaud. On constate que l'affaiblissement de la cohérence sémantique primaire dans les textes tardifs va de pair avec un accroissement de l'importance des structures secondaires (dites formelles) qui ont, elles aussi, leur propre sémantique.

Il est rare qu'un commentaire français des œuvres de Rimbaud attire systématiquement l'attention du lecteur sur les structures secondaires, c'est-à-dire sur les parallélismes phoniques, morphologiques, grammaticaux, rythmiques, etc. [12] A. Guyaux me semble le premier à l'avoir fait dans une certaine mesure dans sa propre édition des *Illuminations*.

D'ailleurs, ce n'est pas surprenant et on ne peut guère en faire grief aux éditeurs puisque les effets de ces structures dans le texte français ne sont ni camouflés ni perdus comme lors d'une traduction inattentive à ces détails, mais seulement ils ne sont pas relevés expressément. Leur actualisation est laissée au gré des lecteurs.

Il n'en est pas de même pour le texte en langue étrangère. Les effets phoniques, morphologiques, rythmiques se perdent irrémédiablement et très souvent on ne s'en rend compte que lors du procès de traduction, quand on voit les avantages de la solution originale. Parlons de quelques petits détails qui ne se voient qu'à la loupe :

Le mot *étal* peut signifier une table où l'on expose une marchandise quelconque ou un débit de viande. En traduisant *Après le Déluge* le traducteur doit se décider en allemand entre *Ladentisch* (« étalage ») et *Fleischbank* (« table à couper la viande »). Bien que dans le texte de Rimbaud *étals* soit utilisé dans le quatrième paragraphe qui parle de la reprise du commerce en général (liée à la navigation), ce qui fait pencher vers la traduction par *Ladentisch*, un éventaire non spécialisé, le parallélisme phonique entre *sale* et *étals* dans le groupe de mots « Dans la grande rue sale les étals se dressèrent » salit en quelque sorte déjà les éventaires et annonce la boucherie du paragraphe suivant. Cet effet est intraduisible et ne peut qu'être relégué dans le commentaire.

Quelques paragraphes plus bas l'allemand offre deux alternatives de traduction pour *piano* : *Klavier* ou *Piano*. Le choix n'est pas douteux si l'on veut garder le parallélisme phonique renversé entre le groupe de son [p j a] et celui de [a l p], renforcé par le fait que du point de vue articulation [p j a] et [p l a] sont très proches et, du point de vue étymologique même, identiques. En outre, cette réflexion sur la valeur phonique du mot *piano* attire l'attention sur un détail sémantique. La nécessité de choisir entre deux alternatives en allemand met en relief un élément du mot français qui, faute d'alternatives en français (à moins que Rimbaud eût choisi un autre instrument), risque de rester inaperçu.

Dans *Après le Déluge* le mot *piano*, première moitié du mot complet *piano-forte*, fait partie d'un contexte où la musique, de même que le commerce, la pratique de la religion, l'éducation en général, joue un rôle civilisant, anti-diluvien et anti-révolutionnaire, bref : sédatif (pour reprendre la métaphore même de Rimbaud « l'idée du Déluge se fut rassise »). Pour que l'instrument puisse rentrer dans ce contexte Rimbaud n'a gardé justement que cette partie du mot *piano-forte* qui insiste sur la possibilité de pouvoir jouer « doucement » sur cet instrument, bien que la plupart des dilettanti n'en jouent en général que très « forte ».

Je m'arrête ici après mon bref périple dans les parages de la traduction raisonnée. Mais, avant de finir, je voudrais au moins mentionner un troisième domaine qui, à mon avis, peut être riche en suggestions interprétatives dues au détour par une autre langue et par une autre culture : l'intertextualité.

Le fait que pour le lecteur étranger les intertextes sont en général autres que pour le lecteur français et que les intertextes auxquels un commentateur français croit pouvoir seulement faire allusion sont très souvent inconnus à l'étranger, oblige le traducteur-commentateur à sortir sa double loupe où un commentateur français ne sort peut-être même pas la simple.

J'enlève mon binocle et je vous remercie de votre attention.

**Mannheim**

[1] Cet article fait en quelque sorte suite à un autre, plus théorique (« Réflexions lors d'une tentative de traduire Rimbaud en allemand »), dans S. Sacchi, éd., *Rimbaud. Le poème en prose et la traduction poétique*, Tübingen, G. Narr, 1988, pp. 153-166.

[2] A. Rimbaud, *Œuvres complètes*, texte établi et annoté par Rolland de Renévill et Jules Mouquet, Paris, 1963 (Bibl. de la Pléiade), p. 706.

[3] Dans l'édition Garnier des *Œuvres* de Rimbaud, Paris, nouv. éd. revue 1987, p. 392.

[4] C'est le cas d'Antoine Adam qui, dans son édition de la Bibl. de la Pléiade, n'en parle pas.

[5] H. H. Wetzel, « Rimbauds *Chant de guerre parisien* als Beispiel engagierter Dichtung », dans : *GRM* 27, 1977, p. 426-442 ; et en partie dans : « La parodie chez Rimbaud », dans : « *Minute d'éveil* », *Rimbaud maintenant*, Paris, 1984, p. 79-90.

[6] A. Rimbaud, *Œuvres*, édition de S. Bernard et A. Guyaux, Paris, 1987, p. 492.

[7] S. Bernard (p. 491) : « Mais l'idée de mort, de guerre, de destruction est plus frappante encore dans ce texte : *sifflements de mort, blessures, sifflements mortels, canon...* mêlent sans cesse leurs suggestions de violence et de massacre à celles qui émanent des mots évoquant musique et couleurs ». A. Py (dans : A. Rimbaud, *Illuminations*, texte établi, annoté et commenté avec une Introduction, un Répertoire des thèmes et une Bibliographie, Genève / Paris, 1969, TLF 147, p. 104) : « images de guerre et de mort (*canon, m'abattre, mêlée*) ». En plus Py s'est laissé contaminer par A. Adam qui voit dans le canon une métaphore sexuelle (p. 983) lorsqu'il écrit : « le *canon*, symbole phallique autant que guerrier » (p. 104).

[8] A. Rimbaud, *Illuminations*, texte établi et commenté par A. Guyaux, Neuchâtel, La Baconnière, 1985, p. 207-208.

[9] Sur ce point je ne suis pas d'accord avec A. Guyaux qui nie tout rapport entre les deux textes (« A propos des *Illuminations* », *R.H.L.F.*, 1977, p. 807 : « En particulier le petit texte qui se trouve à la fin du feuillet 7 n'a pas le moindre rapport avec *Being Beauteous*. ») et qui semble penser plutôt à une raison pratique, un espace libre, qui aurait amené Rimbaud à ajouter ce texte au bas de la page.

[10] Si l'on congédie le canon en tant que pièce d'artillerie parce qu'il fait partie d'un texte à part on pourrait peut-être rapprocher les « sifflements de mort » du « spectre » et de son arsenal traditionnel.

[11] Comme par exemple dans *Conte* : « La musique savante manque à notre désir. »

[12] Voir le travail de R. Kloepfer et U. Oomen, *Sprachliche Konstituenten moderner Dichtung. Entwurf einer deskriptiven Poetik — Rimbaud —*, Bad Homburg v.d.H., 1970.